

David Hill (Hrsg.)

# **Jakob Michael Reinhold Lenz**

*Studien zum Gesamtwerk*

Westdeutscher Verlag

Alle Rechte vorbehalten  
© 1994 Westdeutscher Verlag GmbH, Opladen

Der Westdeutsche Verlag ist ein Unternehmen der Verlagsgruppe Bertelsmann International.



Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Umschlaggestaltung: Christine Nüsser, Wiesbaden  
Druck und buchbinderische Verarbeitung: Langelüddecke, Braunschweig  
Gedruckt auf säurefreiem Papier  
Printed in Germany

ISBN 3-531-12445-5

# Inhalt

<b>Vorwort</b> . . . . .	7
Hinweis zur Zitierweise . . . . .	10
<i>Martin Rector</i>	
Optische Metaphorik und theologischer Sinn in Lenz' Poesie-Auffassung . . .	11
<i>Edward McInnes</i>	
Lenz, Shakespeare, Plautus and the "Unlaughing Picture" . . . . .	27
<sup>1</sup> <i>John Guthrie</i>	
"Shakespears Geist." Lenz and the Reception of Shakespeare in Germany . .	36
<i>Bengt-Algot Sørensen</i>	
„Schwärmerei“ im Leben und Werk von Lenz . . . . .	47
<i>Stefan Schmalhaus</i>	
„Mir ekelt vor jedem feinern Gesicht.“ J. M. R. Lenz und die Physiognomik . . . . .	55
<i>Axel Schmitt</i>	
Die „Ohn-Macht der Marionette“. Rollenbedingtheit, Selbstentäußerung und Spiel-im-Spiel-Strukturen in Lenz' Komödien . . . . .	67
<i>Hans-Gerd Winter</i>	
„Denken heißt nicht vertauben.“ Lenz als Kritiker der Aufklärung . . . . .	81
<i>Egon Menz</i>	
<i>Der verwundete Bräutigam.</i> Über den Anfang von Lenzens Komödienkunst	97
<i>Manfred Durzak</i>	
Lenz' <i>Der Hofmeister</i> oder Die Selbstkasteiung des bürgerlichen Intellektuellen. Lenz' Stück im Kontext des bürgerlichen Trauerspiels . . . .	110
<i>Bohdan Bochan</i>	
The Dynamics of Desire in Lenz's <i>Der Hofmeister</i> . . . . .	120
<i>Robert Stockhammer</i>	
Zur Politik des Herz(ens): J. M. R. Lenz' „misreadings“ von Goethes <i>Werther</i> . . . . .	129

*Fritz Wefelmeyer*

Der scheiternde Künstler auf der Höhe mit "Bruder Goethe" und  
Zuschauer. Selbstdarstellung im *Pandämonium Germanicum* . . . . . 140

*Elke Meinzer*

Die Irrgärten des J. M. R. Lenz. Zur psychoanalytischen Interpretation  
der Werke *Tantalus*, *Der Waldbruder* und *Myrsa Polagi* . . . . . 161

*Edward Batley*

A Critique of J. M. R. Lenz's Art of Scenic Variation . . . . . 179

*Georg-Michael Schulz*

„Läuffer läuft fort.“ Lenz und die Bühnenanweisung im Drama  
des 18. Jahrhunderts . . . . . 190

*Franz Lösel*

Melodrama und Grotoske im dramatischen Werk von Reinhold Lenz . . . . . 202

*Ulrich Kaufmann*

Neuer Blick auf alte Funde: Die Lenziana in Weimar . . . . . 214

*David Hill*

The Portrait of Lenz in *Dichtung und Wahrheit*: a Literary Perspective . . . 222

**Die Autoren** . . . . . 232

# Zur Politik des Herz(ens): J. M. R. Lenz' „misreadings“ von Goethes *Werther*

Robert Stockhammer

## I

„Goethes Affe“ soll der Herzog Karl August von Weimar Lenz genannt haben; Literaturwissenschaftler verschiedenster Fraktionen haben es ihm lange Zeit nachgesprochen.<sup>1</sup> Im Gegenzug dazu wurde inzwischen zwar längst Lenz' Eigenständigkeit hervorgehoben. Damit jedoch verbindet sich eine Wiederannäherung an das Bild vom „Originalgenie“, das als der Selbstentwurf des *Sturm und Drang* gilt. Weit eher zeichnet sich bei Lenz selbst, etwa in den *Briefen über die Moralität der Leiden des jungen Werthers* (vgl. II, 685), die Konzeption von „genialer Nachahmung“ ab. Dies fordert dazu heraus, Lenz' Verhältnis zu Goethe in Begriffen zu beschreiben, die jenseits der Alternative von Imitation und Originalität liegen.

Auf Lenz' Briefroman *Der Waldbruder*, ein Pendant zu *Werthers Leiden* bezogen hat die Alternative die konkretere Gestalt, daß der Text freilich ein „Schlüsselroman“ sei, zugleich aber auch „künstlerische Geschlossenheit“ aufweise.<sup>2</sup> Diese Formulierung verrät deutlich das Anliegen einer Literaturwissenschaft, Lenz' Werk aufzuwerten, ohne die Maßstäbe zu ändern, nach welchen es früher negativ bewertet worden war (und teilweise noch heute wird<sup>3</sup>): neben „Eigenständigkeit“ ist „Geschlossenheit“ hier die vornehmste Vokabel. Doch wo in das Werk - und dies ist der Fall noch im autonomsten - das eines Vorgängers hineinragt, ist es nicht in sich geschlossen. Eine stillschweigende Übereinkunft begegnet diesem Sachverhalt, indem sie unter die großen Werke nur solche zählt, welche diese Öffnungen am besten verschließen, als seien es Wunden, die heilen müssen. Die Einflußforschung kann in solchen Fällen noch den kriminalistischen Nachweis der winzigsten Spuren mit der beruhigenden Versicherung beschließen, der große Dichter habe sich die Impulse seines Vorgängers so anverwandelt, daß sie durchaus seine eigenen geworden seien.

Derartiges im Falle von Lenz' erzählerischer Prosa anzunehmen, widerspricht nicht nur dem Augenschein; vor allem entschärft es die diesen Texten innewohnende Provokation. Sie nämlich legen Einspruch gegen die Vorstellung von Eigenständigkeit und Geschlossenheit ein, widersprechen den Kriterien einer Autonomieästhetik, die sich eben erst herauszubilden begann. Sie zeigen ihre Öffnungen auf ihre Abkunft hin, seien es auch ebensoviele Wunden. „(Alles das würkte der Werther)“ (II, 295) heißt es in Lenz' Prosatext *Das Tagebuch* (nicht in seinem Tagebuch). Um die spezifische Gestalt dieses so überdeutlich markierten Einflusses nachzuzeichnen, ist zu fragen, was dies „alles“ ist. Das nämlich wird im unmittelbaren Kontext der zitierten

Parenthese nicht eben evident: „Sie [Araminta] ließ mir durch ihn [den Schwager] sagen, ich sollte doch hinkommen, heut noch auf den Abend, sie ginge aus den Nachmittag Einkauf zu machen. Ich ging hin aber den Nachmittag (alles das würkte der Werther) und blieb mit der Schwester“ (II, 295). Wo im *Werther* begnügt sich der Titelheld willentlich mit der Anwesenheit einer Statthalterin, wenn er von Lotte eingeladen ist, sie zu sehen? Auch in seiner Gesamtheit aber gibt der Text nicht leicht zu erkennen, inwiefern er eine Wirkung von Goethes berühmtestem Roman sein soll. *Das Tagebuch* wird freilich von einem unglücklich Verliebten geschrieben, doch die Konstellationen, in die dieser gerät, sind denkbar anders geartet: Aramintas Gegenliebe ist nur allzu zweifelhaft; der Bräutigam ist abwesend, nachdem er ein „Eheversprechen [gegeben], der [sic!] eher ein Ehekontrakt genannt werden könnte“ (II, 290); neben dem Ich-Erzähler wirbt überdies noch der „Schwager“ (der Bruder des Bräutigams) um Araminten. Zu den zahllosen „Wertherschriften“ im engeren Sinne kann *Das Tagebuch* also nicht nur deshalb nicht zählen, weil der Gedanke an Selbstmord kaum auftaucht.

Doch könnten gerade diese veränderten Ausgangskonstellationen „Wirkung“ des *Werther* sein. Zeigt sich durch solch starke Abweichungen „Wirkung“ vor allem als Veranlassung einer Gegenwirkung, empfiehlt sich eine Umorientierung der Perspektive: Das Verhältnis zum Vorläufertext kann nicht mehr so beschrieben werden, als sei dieser das Subjekt, der spätere hingegen das Objekt eines Einflusses. Stattdessen ist das Verhältnis der beiden Texte ausgehend von dem späteren zu beschreiben, dem der frühere als Anlaß der Auseinandersetzung dient.<sup>4</sup> Harold Blooms Konzeption der „Anxiety of Influence“ entspricht einer solchen gewandelten Perspektive, da ihr Hauptaugenmerk auf den Reaktionsbildungen gegen Einflüsse statt auf diesen selbst liegt. Blooms zentrale Bestimmung, derzufolge jeder Text, der in einer bestimmten Tradition steht, als „misreading“ (mindestens) eines wichtigen Vorgängers zu betrachten ist, verbindet damit keine pejorative Bewertung. Eine poetisch produktive Lektüre, die ihr eigenes Daseinsrecht sichern muß, kann niemals nach hermeneutischen Maßstäben „korrekt“ sein.<sup>5</sup> Die Revision des *Werther* kann sich nicht im Medium hermeneutischer Gerechtigkeit vollziehen - das bleibt den hierin vorbildlichen *Werther-Briefen* vorbehalten, die selbst bereits die eingeschränkte Geltung ihres eigenen Anspruchs markieren: „Wie sehr müssen sich doch die größten Dichter mißverstehen lassen?“ (II, 688). Ein „richtiges“ Verständnis des *Werther* hätte, ganz im Einklang mit Goethes späterem Verdikt, die Reihe der zahllosen Werthers nicht nur nicht inaugurirt, sondern sie im Gegenteil gerade abgeschlossen.<sup>6</sup> Der Nachfolger, wenn er selbst als starker Dichter produktiv sein will,<sup>7</sup> entwickelt Reaktionsbildungen gegen den Vorgänger, den er als übermächtigen empfindet. Begriffe wie „Intertextualität“ oder „produktive Rezeption“ reichen zur Beschreibung dieses agonalen Prozesses nicht aus.

*Das Tagebuch*, an Goethe bereits im ersten Satz adressiert, basiert zunächst auf einem „clinamen“, wie es in Blooms illustrier Terminologie heißt, auf einem Abbiegen vom Vorläufertext in korrigierender Absicht.<sup>8</sup> Was du, „lieber Goethe“ (II, 289), geschrieben hast, irrt nicht etwa (worum der Streit gehen wird) erst darin, daß du deinen Werther von eigener Hand sterben läßt - schon die Ausgangsbedingungen hast du idealisiert. Wo dein Albert und Lotte einander nach mündlichen Versprechungen vertrauen und angetraut werden, liegt vielmehr ein schriftlicher Kontrakt zugrunde (nach Lenz' vielleicht absichtsvollem Verschreiber „der Versprechen“,

verdächtig nah an „Versprecher“<sup>9</sup>); wo dein Werther Augen nur noch für Lotte hat, sieht sich ein unglücklicher Verliebter vielmehr im Umkreis der Geliebten nach anderen, noch nicht vergebenen Objekten seiner Liebe um; wo du makellose Dreiecke konzipierst, öffnen sich die Triebkonstellationen vielmehr auf Vierecke, vielleicht Vielecke hin.

Solche Korrekturen entsprechen natürlich dem, was Lenz' „Sozialkritik“, sein „Realismus“ genannt wurde, bewegen sich aber zu stark auf der Ebene der Sachgehalte, als daß sie für eine Analyse spezifisch literarischer Reaktionsbildungen tragfähig sein könnten. Eher empfiehlt es sich hier, wie Bloom gezeigt hat, den rhetorischen Figuren nachzugehen, die solche Korrekturen ins Werk setzen,<sup>10</sup> seien es auch scheinbar marginale. Zu diesen zählt die Aposiopesis, mit der sich das Ich des Tagebuchs (ein einziges Mal, in der wiedergegebenen „direkten“ Rede Aramintas) nennt: „Herr -z“ (II, 302).<sup>11</sup> Auszulassen ist nur ein Auslassungsstrich und ein insignifikanter Konsonant, so erhält man den Namen des Protagonisten im *Waldbruder*: Herz. Was mit diesem Namen auf dem Spiel steht, kann zunächst der Vergleich zweier Briefe von Goethes Hand andeuten. Zum Einen Werther an Wilhelm, am 13. May 1771: „Auch halt ich mein Herzgen wie ein krankes Kind, all sein Wille wird ihm gestattet“ (WL 12).<sup>12</sup> Zum Anderen Goethe an Merck, am 16. September 1776: „Lenz ist unter uns wie ein krankes Kind, wir wiegen und tänzeln ihn, und geben und lassen ihm von Spielzeug was er will.“<sup>13</sup>

Lenz, der die erste Textstelle in den *Werther-Briefen* ausführlich diskutiert (vgl. II, 688f.), wird die zweite nicht gekannt haben; trotzdem versetzt er den Protagonisten des *Waldbruder* ins Herz der *Werther*-Gegenwirkung: in Werthers Rede vom „Herz“. „Bester Freund, was ist das Herz des Menschen!“ fragt scheinbar rhetorisch der zweite Satz in Werthers erstem Brief. Dem Leser Lenz war dieses Wort aus der pietistischen Tradition heraus zweifellos so vertraut,<sup>14</sup> daß er auch auf die Abweichungen von dieser Tradition aufmerksam geworden sein wird. Für ihn als lesenden, in der Auseinandersetzung mit dem Text des Vorgängers begriffenen Autor lautete die Frage: Welches Strategem ist das „Herz“ im *Werther*? Um den Ausgangspunkt von Lenz' Umschrift des *Werther* zu rekonstruieren, sei diese Frage kurz beantwortet.

„Herz“ übernimmt, anders als es eine Studie des goetheschen Wortgebrauchs haben will,<sup>15</sup> Leistungen, die das verwandte Wort „Seele“ nie übernehmen könnte. Zunächst einmal ist es der Grund einer, wie immer illusorischen, Unverwechselbarkeit: „dies Herz, das doch mein einziger Stolz ist, das ganz allein die Quelle von allem ist, aller Kraft, aller Seligkeit und alles Elends. Ach was ich weis, kann jeder wissen. - Mein Herz hab ich allein“ (WL 142). Während also die „Seele“ - exemplarisch die „schöne“ - noch immer mit gesellschaftlichen Bedingungen ausgesöhnt werden kann, ihre Zeichen noch in der Ständegesellschaft sichtbar bleiben, kann dieses eigensinnig kraftstrotzende, überquellende „Herz“ von diesen nur gewaltsam eingedämmt werden: „Sie hat viel Seele, die voll aus ihren blauen Augen hervorblückt, ihr Stand ist ihr zur Last, der keinen der Wünsche ihres Herzens befriedigt“ (WL 126). Wie immer metaphorisch also die Rede vom Herzen sein mag, sie betont im Gegenzug zum pietistischen Wortgebrauch die banale Tatsache, daß das Herz im Gegensatz zur Seele ein physisch verortbares Organ ist - nur als solches wird es vom einschlägigen Artikel in der *Encyclopédie* beschrieben. („Ein Herz mit einem Hodensack“ - so karikierte Lichtenberg<sup>16</sup> das Bild vom empfindsamen Menschen und mußte

dazu nur dessen Konstruktion im *Werther* nachzeichnen.) Der durchaus nicht unsterbliche Grund der Individualität ist deshalb zugleich Zentrum körperlicher Verletzbarkeit; schießt sich Werther auch am Ende in den Kopf, so gelten doch die imaginären Angriffe, mit denen er seinen Selbstmord antizipiert, demselben Herz, das er ganz für sich allein hat: „Da möchte man sich ein Messer in's Herz bohren“ (WL 133); „Wenn ich Blut sähe würde mir's besser werden. Ach ich hab hundertmal ein Messer ergriffen, um diesem gedrängten Herzen Luft zu machen“ (WL 136).

Findet sich zwischen zwei solchen, nahe benachbarten, Passagen die Wendung „Jedes Wort, das sie sprach, gieng mir wie Schwerder durch's Herz“ (WL 135), so trägt sie die beunruhigenden Züge eines wiederbelebten Clichés. Nicht nur also ist der Roman offenbar daran interessiert, die Distanz zwischen kardiologischem und metaphorischem Gebrauch des Wortes auf das unauflösbare Minimum zu reduzieren; überdies setzt er das Wort selbst in eine Metapher von der gewaltsamen Wirkung der Sprache. Diese macht die Unterscheidung zwischen Metaphorizität und Buchstäblichkeit unmöglich und unterläuft damit den Anspruch auf Verständlichkeit. Dieses Zentrum ist nicht das der verallgemeinerbaren Kommunikation. Zwei Herzen verstehen einander, wenn überhaupt und jedenfalls niemals mehr als zwei gleichzeitig (d.h. natürlich Lottes und Werthers), indem sie „in einem zusammen treffen“, während Alberts „nicht sympathetisch schlägt“ (WL 145). Wenn Werther daher zu Albert „aus ganzem Herzen rede[t]“ (WL 83), bleibt ihm danach „das Herz so voll - Und wir giengen auseinander, ohne einander verstanden zu haben“ (WL 89). Die Opposition von „Herz“ und „Verstand“ ist wörtlich zu verstehen; was gemeinhin „irrational“ heißt, läßt sich präziser als das Unverständliche bestimmen. Als solches aber soll es durch Werthers Individualität, durch den Körper und seine Gefährdung verbürgtes Zentrum der Aufrichtigkeit sein.

## II

Wenn der Waldbruder, „der unechte Sohn einer verstorbenen großen Dame, die vor einigen zwanzig Jahren noch die halbe Welt regierte ... den Namen Herz angenommen“ (II, 407) hat, so freilich auch deshalb, weil der Name des Dichters, der diesen Familienroman<sup>17</sup> träumt, mit dem des Helden den tragenden Vokal und den auslautenden Konsonanten gemein hat; sein Gegenspieler heißt allzu leicht entzifferbar Rothe. Daß der Briefroman als Porträt des angehenden Weimarer Hofdichters für diesen nicht eben günstig ausfällt, hat zu manchen Spekulationen geführt. Gewiß läßt sich etwa der Kampf zwischen Rothe und Herz um das Bild von Stella auch als Kampf zwischen dem Dichter von *Stella* und Lenz um das Zeugnis künstlerischer Meisterschaft deuten. Die entscheidenden poetischen Verfahren in dieser Auseinandersetzung sind aber subtilere. Denn vor allem ist der Protagonist des *Pendant zu Werthers Leiden* eine Prosopopöie des systematischen Orts von Werthers „Herz“. Gegen Eisslers Verdikt, bei Lenz werde „die poetische Funktion durch Regression auf das Wortwörtliche impotent gemacht“, <sup>18</sup> ist vielmehr davon auszugehen, daß gerade in solchen fast kalauernden Zugriffen auf das Vorbild die „Genialität“ seiner Nachahmung besteht.

Mit dem Pendé teilt das Pendant zunächst den Ausgangspunkt, im Herz(en) das Unverständliche zu lokalisieren: „Daher ist das Leben dieses Menschen ein



Zusammenhang von den empfindlichsten Leiden und Plagen, die dadurch nur noch empfindlicher werden, daß er sie keinem Menschen begreiflich machen kann“ (II, 409). Keinem Menschen begreiflich, denn wer ganz Herz ist, den versteht nur ein sympathetisch schlagendes Herz - und ein solches gibt es nur in kurzen Augenblicken und auch dann nur aus der Perspektive des verblendeten Herz (vgl. II, 392). Indem Lenz seinem Herz eine Lotte verweigert, radikalisiert er jedoch nicht nur das Thema der unglücklichen Liebe, sondern darüber hinaus die Implikationen der Unverständlichkeit. Lotte nämlich figurierte im *Werther* auch als eine Leserinstanz: so wie sie den Helden, abseits aller Wege rationaler Kommunikation, „versteh“, so sollte auch der Leser ihn „verstehen“. Der *Waldbruder* jedoch bietet für den impliziten Leser weder eine Identifikationsmöglichkeit mit dem Protagonisten noch eine psychologische Einsicht in ihn.

Dem scheint zunächst manches zu widersprechen. Die Erzählung *Zerbin oder Die neuere Philosophie*, weniger als ein Jahr zuvor entstanden, hatte die korrigierende Kritik am *Werther* jedenfalls noch nach den Maßstäben sozialpsychologischer Motivation geführt: Zerbins Selbstmord werde nicht - wie derjenige Werthers - „durch die Zaubereien einer raffaelischen Einbildungskraft zu einer schönen Tat“, sondern sei „nichts als die Folge einer schändlichen Tat“ (II, 378). Nur wer solche Kausalitäten aufzeige, gelange zum „ersten wahren Gemälde einer Männerseele“ (II, 365). Und auch der „Fortschritt“ in der Reihe der besonders deutlich autobiographisch geprägten Prosatexte - vom *Tagebuch* über die *Moralische Bekehrung eines Poeten* zum *Waldbruder* - scheint sich doch als zunehmende Distanz von Autoreninstanz und Protagonist, damit einhergehend als Beförderung psychologischer Einsicht abzuzeichnen. Würde Herz noch wie Herr -z als Liebesgeständnis verstehen, wenn sich seine Angebetete die Übersetzung von „*cor mio* zweimal wiederholen“ (II, 299) läßt - er wäre sich des Spottes der Korrespondentin Fräulein Schatouilleuse gewiß. Denn solcherart spielt der polylogische Briefroman seine verständnisbefördernden Möglichkeiten aus.

Doch läßt sich die Entwicklung in der Reihe der besagten Texte freilich auch so beschreiben, daß nur die Ironiesignale deutlicher geworden sind (auch das *Tagebuch*, in weniger offensichtlicher Weise, schon eine implizite Korrespondentin Fräulein Schatouilleuse besaß). Deutlicher heißt jedoch nicht: weniger abgründig. Statt eines Zuwachses an Einsicht bewirkt die Vervielfältigung der Perspektiven vielmehr Desorientierung, bis hin zur Ebene der zugrundeliegenden „Fakten“:<sup>19</sup> Erhält Herz, um nur ein Beispiel zu nennen, am Ende das Porträt der Gräfin Stella oder nicht; wirkt nicht der diesbezüglich positive Bescheid Plettenbergs im letzten Brief allzu konstruiert? Und die Hypothesen der Korrespondenten über Herz widersprechen einander nicht nur gegenseitig; ambivalent sind schon die Hypothesen der jeweiligen. Zu ihnen zählt diejenige, welche die am Geschehen unbeteiligte und deshalb scheinbar zuverlässige<sup>20</sup> Honesta diskutiert: „Wissen Sie auch wohl, daß wir hier einen neuen Werther haben, noch wohl schlimmer als das, einen Idris ... Jedermann redt davon und bedauert das Unheil, das solche Schriften anrichten. Ich aber behaupte, daß der Grund davon in seinem Herzen liegt, und daß er auch ohne Werther und Idris das geworden wäre, was er ist“ (II, 389). Zunächst ist es in einem *Pendant zu Werthers Leiden* natürlich nur allzu wahrscheinlich, daß Honesta unrecht hat und Herz sich doch aus solchen Lektüren heraus entworfen hat, zumal auch Rothe in seinen Versuchen, den Unbegreiflichen zu begreifen, davon schreibt, Herz hätte „aus Goethens oder Wielands<sup>21</sup> Romanen und aus Klopstocks Cidli sich ein Ideal zusammen[ge-

schmolzen]“ (II, 410). Sodann jedoch mag Honestas Stellungnahme ein einsichtsvoller Widerspruch gegen die allzu geläufigen psychologischen Erklärungsmuster der Lesesuchtkritik sein, die mit den „Wertherschriften“ gerade ihren ersten großen Höhepunkt erreicht hatte (und gegen welche Lenz seine *Werther-Briefe* vor allem geschrieben hat). Drittens hinwiederum diskutiert Honesta gar keine wirkliche Alternative: denn was soll schon der unverwechselbare Grund von Herzens Herzen sein, wenn nicht der erborgte Gebrauch von Werthers Strategem, das Herz zum Grund einer Unverwechselbarkeit zu erklären?

Weit mehr um seiner verständnisersetzenden als um seiner verständnisbefördernden Möglichkeiten willen setzt Lenz die Form des polylogischen Briefromans ein. Vervollständigt er (gegenüber *Werther*) das Korpus der Briefe um jene, die um den Protagonisten kreisen, so ist diese Synekdoche auf der Ebene der Makrostruktur zugleich eine Antithese; beide Aspekte zusammen machen nach Bloom die „tessera“ aus, die zweite Bewegung im Prozeß der Revision. Herz aber wird von Lenz - „by so reading the parent-poem as to retain its terms but to mean them in another sense, as though the precursor had failed to go far enough“<sup>22</sup> - ein Ort zugewiesen, der zentral ist nur hinsichtlich der um ihn kreisenden Aufmerksamkeit. Denn weder kann von ihm aus die Peripherie beherrscht werden - vielmehr spannen die Briefe eine „therapeutische Intrige“,<sup>23</sup> in die Herz, zugleich als Patient und als Objekt allgemeiner Belustigung, verstrickt wird. Noch auch ist dieses Zentrum transparent (sich selbst so wenig wie anderen). Der Protagonist „bezieht sich auf seine Erfahrung nur in formaler Negation der Sprache der andern.“<sup>24</sup> Statt, wie der monologisierende Werther, auf die Kraft einer „eigenen“ innovativen Sprache des Herzens zur Selbstdarstellung zu vertrauen, besteht Herzens Sprache in Reaktionen auf einander widersprechende Interpretationsangebote. Noch dies, daß er seinen Tod sich nicht, wie Werther, selbst gibt, sondern ihn in den Amerikanischen Unabhängigkeitskriegen erst suchen muß, zeichnet ihn ex negativo als einen aus, dem es verweigert wird, sich aus seinem Herzen heraus selbst zu begründen; über den körperlichen Grund seiner Unverwechselbarkeit verfügt er nicht einmal durch dessen Zerstörung. Der poly(a)logische Briefroman ist das Strukturgesetz dieses Verwiesenseins auf Andere und der damit einhergehenden Intransparenz, die sich auf den Leser überträgt.<sup>25</sup> Deswegen ist der naheliegende Einwand zu entkräften, der diese Deutung fragen mag, was ihr, die doch gerade die Unzuverlässigkeit aller Aussagen über den Protagonisten vertritt, erlaubt, von Roth's Auskunft über die Unbegreifbarkeit Herz' auszugehen: zuverlässig ist diese Auskunft als Einsicht in die Struktur des Werks.

Dieses folgt einem Verfahren, welches Dekonstruktion des Kardiozentrismus heißen könnte, insofern es die vorliegende Struktur zugleich radikalisiert und demontiert. Das Zentrum „Herz“ ist nicht mehr, wie noch im *Werther*, deshalb unverständlich, weil es die unaussprechliche Identität verbürgte, sondern weil es der Kreuzungspunkt all der längst zu Schablonen geratenen Identitätsmuster ist, die andere zur Verfügung stellen. Es ist nicht nur verstellt, es ist selbst Zeugnis einer Verstellung; „Herz“ ist ein angenommener Name. Hatte noch die *Moralische Bekehrung* das „Herz“ gegen die „Maske“ ausgespielt (vgl. II, 348), so fehlen im *Waldbruder* alle Epitheta der Aufrichtigkeit zur Bestimmung des zentralen Organs. Herz selbst spielt eine Rolle, nämlich „eine der schwersten Rollen auf Gottes Erdboden [und] so repräsentiert er doch nicht im mindesten“ (II, 411).

Das hört man in seinem Wahlspruch, im Namen seines angenommenen Namens: „Du nicht glücklich, kümmernd Herz? / Was für Recht hast du zum Schmerz?“ (II, 388). Der Reim, der heute als prominentestes Beispiel eines abgegriffenen gilt, war noch kurz zuvor, in der Sesenheimer Lyrik zweier befreundeter Autoren, durchaus unverdächtige Ausdrucksform des „Erlebens“ („Der Abschied, wie bedrängt, wie trübe! / Aus deinen Blicken sprach dein Herz. / In deinen Küssen welche Liebe, / O welche Wonne, welcher Schmerz!“). Wenige Jahre danach liest sich der Zweifel am Recht zur Zusammenstellung der beiden Substantive nachgerade wie der Zweifel am Recht dazu, „Herz“ auf „Schmerz“ zu reimen. Diese Entleerung der Ausdrucksform aber richtet sich nur scheinbar gegen den Dichter des *Waldbruder* selbst, zielt vielmehr - nach Blooms Bestimmung der „kenosis“, der dritten Station im Prozeß poetischer Revision<sup>26</sup> - darüber hinaus auf den Gebrauch der selben Ausdrucksform im Werk des Vorgängers. Denn von nun an klingt sie - um ein Adjektiv zu verwenden, mit dem Rothe sein eigenes Gebaren umschreibt - „herzlichfalsch“ (II, 386).

### III

Gegen eine solche Lektüre, die sich an den Leitfaden eines einzigen Wortes hält, mag man einwenden, daß sie dessen womöglich eher zufälligen Gebrauch überbewertet. Darum sei hier noch kurz eine parallele Konstruktion in dem Drama *Die Soldaten* nachgezeichnet, wenngleich es mit dem *Werther* nur sehr indirekt dadurch verbunden ist, daß es die Geschehnisse verarbeitet, die im *Tagebuch* zuerst notiert wurden. Immerhin teilt es derart mit dem *Waldbruder* eine Keimzelle, die sich in einer Ähnlichkeit der Konstruktionsprinzipien zeigt: Dem Drama liegt eine Art polylogischer Briefroman zugrunde.<sup>27</sup> Szenen, in welchen Briefe geschrieben, gelesen, zerrissen und ihre Abfassung diskutiert werden, strukturieren die Handlung von Anfang an. Schon lange bevor das Drama (im IV. Akt) das gehetzte Klima, in dem es statthat, mit den abgerissenen Fetzenszenen auf der Bühne darstellt, glaubt man hinter der Bühne gehetzte Boten wahrzunehmen, welche die Nachrichten zwischen Lille und Armentières hin und her befördern. An die Oberfläche des Damentextes aber gelangen meist nur entstellte Bruchstücke von ihrerseits meist trügerischen Briefen.

Emblematisch für diese Anordnung ist schon die erste Szene, in welcher Mariane ihrer Schwester Charlotte mit der Bitte um Korrekturen aus ihrem Brief an die Mutter ihres Geliebten Stolzius' vorliest. Als sie mitten im Satz innehält, wird ihr von Charlotte beschieden: „So lies doch bis der Verstand aus ist“ (I, 192). Die Wendung ist unverständlich genug, um eine Anmerkung zu rechtfertigen, die „Verstand“ durch „Sinn“ erklärt (vgl. I, 737). Im Kontext deutlich wird zudem, daß „aus sein“ hier wohl „herauskommen“ bedeuten muß, die Aufforderung also etwa: „So lies doch den Satz bis zum Ende, damit man den Sinn versteht“. Angesichts der geschraubten Sätze, die Mariane geschrieben hat - z.B. „Weil aber es noch nicht in unsern Kräften steht, als bitten um fernere Condinuation“ (I, 192) -, bleibt es jedoch verführerisch genug, unter „aus sein“ hier „ausgegangen sein“ zu verstehen: „So lies doch weiter, bis man nichts mehr versteht.“ In jedem Fall ist eine derartige Anweisung an so exponierter Stelle ambivalent genug, um eine weitere Besinnung darauf zu rechtfertigen, was „Verstand“ eigentlich ist. Die Gräfin La Roche gibt

darauf später eine bekannte Antwort: „Wenn ich etwas ausfindig machen könnte, ihre Phantasei mit meiner Klugheit zu vereinigen, ihr Herz, nicht ihren Verstand zu zwingen mir zu folgen“ (I, 235). Auch hier ist also „Verstand“ das Gegenteil von „Herz“, und der fortschrittliche Versuch der Gräfin, Mariane zu erziehen, zielt auf das Zentrum, das rationaler Kommunikation unzugänglich ist. Doch auch hier haben sich längst Zweifel daran angemeldet, ob dieses Zentrum noch - wie das im Interesse der Gräfin, vielleicht selbst noch in dem des Pädagogen Lenz stünde - das von Marianes Individualität ist. Das zeigt, kaum zufällig, eine Szene, in welcher Mariane, noch einmal, mit Charlottes Hilfe einen Brief zu schreiben versucht:

MARIANE: ‚Indessen müssen nicht alle Ausdrücke auf der Waagschale legen, sondern auf das Herz ansehen, das Ihnen‘ - wart wie soll ich nun schreiben.

CHARLOTTE: Was weiß ich ?

MARIANE: So sag doch wie heißt das Wort nun.

CHARLOTTE: Weiß ich denn was du ihm schreiben willst.

MARIANE: ‚Daß mein Herz und -‘ *Fängt an zu weinen und wirft sich in den Lehnstuhl.*

CHARLOTTE *sieht sie an und lacht*: Na was soll ich ihm denn schreiben?

MARIANE *schluchsend*: Schreib was du willst.

CHARLOTTE *schreibt und liest*: ‚Daß mein Herz nicht so wankelmütig ist als Sie es sich vorstellen‘ - ist so recht? (I, 219f.)

Die Unverständlichkeit der von Mariane erwogenen Sätze resultiert nicht aus der Fülle eines überquellenden Herzens, sondern aus ihrer Unfähigkeit, die richtige Floskel mit „Herz“ zu finden. Weinen macht sie nicht das Übermaß des Gefühls für Stolzius, an den dieser Brief gerichtet ist, sondern ihre Ungeschicklichkeit beim Versuch, die Beständigkeit dieses Gefühls zu heucheln, während sie doch längst von Desportes „ein Herzchen geschenkt [bekommen hat] mit kleinen Steinen besetzt in einem Ring“ (I, 203). „Herz“ ist auch hier nicht der verstellte Urgrund der Aufrichtigkeit, sondern das zentrale Wort in einem Vokabular der Verstellung. Zu Marianens Ehre sei freilich hinzugefügt, daß sie den dank Charlottens Hilfe endlich „gelingenden“ Brief zerreißt und damit für einen seltenen Moment der Zerstörung von Unaufrichtigkeit sorgt, wie ihn das Drama besser als der Briefroman darstellen kann. Aber noch für den Umgang zweier Liebenden kennt das Drama nicht die aufrichtige Äußerung, sondern eben allenfalls die Zurücknahme der unaufrichtigen. Das jedoch ist nicht die subjektive Schuld einer flatterhaften Mariane, sondern Zeugnis einer vorgängigen Codierung ihres „Herzens“ durch all die Redewendungen, die das Wort „Herz“ enthalten. Lenz wendet einen ganzen Code, wie er exemplarisch im *Werther* vorliegt, gegen dessen Versprechen auf die Mitteilung des Individuellsten. Dieser Code dient nicht mehr dazu, von dem zu künden, was sich rationaler Kommunikation verweigert; er wird als dasjenige präsentiert, was Kommunikation ebenso gewährleistet wie deren Versprechen auf Aufrichtigkeit unterläuft.

## IV

Insofern reduziert die Perspektive, welche einige von Lenz' Texten als „misreadings“ des *Werther* bestimmt, diese nicht auf Produkte einer innerästhetischen, esoterischen Auseinandersetzung. Sie berührt vielmehr das „politische“ Potential dieser Texte in einem etwas weiteren als dem heute üblichen, aber von Goethes und Lenz' Wortgebrauch sehr gut gedeckten Sinn.<sup>28</sup> „Politisch“ sind *Werther*, *Waldbruder* und *Soldaten* nicht zuletzt in einer Kritik des „Politischen“ als taktischer „Klugheit, so fern sie sich in dem Umgange mit anderen äußert“.<sup>29</sup> Werther zeigt sich hier als der blasierte Unpolitische, der seine „Abneigung gegen alle Geschäfte und politische Wirksamkeit“ (WL 179) auch dadurch äußert, daß er auf Lottes doch durchaus erwägenswerte Hypothese, nur die Unmöglichkeit, sie zu besitzen, mache ihm diesen Wunsch so reizend, unwillig antwortet: „Politisch! sehr politisch!“ (WL 183) und diese Hypothese Albert zuschreibt. *Der Waldbruder* irritiert auch diese Alternative zwischen einem aufrichtig liebenden Herz und einem politisch taktierenden Verstand, indem für das Verhalten von Herz zwei sehr gegensätzliche Interpretationen angeboten werden: Er selbst zwar behauptet von sich, die Liebkosungen an die Witwe Hohl „nicht aus Politik sondern aus wahrer herzlicher Ergebenheit“ (II, 393) zu verschwenden, Honesta jedoch berichtet, er lasse „das Feuer das sie [die Witwe Hohl] einmal in seinem Herzen angeblasen ... aus Politik auf seinem Gesicht oft sehr trüb und dunkel brennen“ (II, 404).

Für die Soldaten schließlich gibt es kein Anderes der Politik, was sich gerade daran zeigt, daß sie mit diesem Wort nicht die Angelegenheiten des Staates bezeichnen, den sie öffentlich vertreten, sondern ausschließlich ihre privaten „Finten“, „Intrigen und Ränken“ (vgl. I, 210f., sowie 233). „Politisch“ ist hier die Kunst der Verstellung, deren vorzüglichstes Medium die Sprache ist. Sie unter den gegebenen Bedingungen zu kritisieren, kann nicht mehr, wie im *Werther*, heißen, ihr die Alternative unverstellten Ausdrucks entgegenzustellen, da diese als illusorische überführt ist. Lenz hat durch die Abschwächung (oder jedenfalls Veruneindeutigung) des Dramenendes seinen eigenen Glauben an die Reformierbarkeit der dargestellten Zustände revoziert.<sup>30</sup> Politisch aber bleibt das Drama noch im Aufweis der Aporien, als Kritik an einer in der Sprache gegründeten Macht.<sup>31</sup>

## Anmerkungen

- 1 Vgl. zu einem Überblick: Hans-Gerd Winter, *J. M. R. Lenz*, Sammlung Metzler, 233 (Stuttgart, 1987), S. 4-17. Das Folgende schließt an Überlegungen meiner Dissertation an: *Leseerzählungen. Alternativen zum hermeneutischen Verfahren* (Stuttgart, 1991), S. 151-160, 177-192.
- 2 Vgl. die Anmerkung von Sigrid Damm (II, 871f.) sowie die nahezu gleichlautenden Formulierungen auch zu anderen Erzählungen (II, 859, 864, 868).
- 3 Vgl. z.B. Ingrid Engel, *Werther und die Wertheriaden. Ein Beitrag zur Wirkungsgeschichte* (St. Ingbert, 1986), S. 182 zum *Waldbruder*: „Durch die Vielzahl der Korrespondenten wird die innere Geschlossenheit des Werkes zerstört... Der Anspruch, ein Pendant zum Werther zu sein, wird qualitativ und formal nicht erfüllt.“

- 4 Vgl. dazu den „Exkurs wider den Einfluß“ bei Michael Baxandall, *Ursachen der Bilder. Über das historische Erklären von Kunst* [zuerst engl. als *Patterns of Intention*, New Haven, 1985] (Frankfurt/Main, 1990), S. 102-105.
- 5 Vgl. Harold Bloom, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry* (New York, 1973), passim, insb. S. 5ff., 30, 43. Blooms in mehreren Büchern entwickeltes System dient der hier vorliegenden Interpretation als Inspirationsquelle, kann aber nicht in all seinen Momenten auf Lenz' Texte „appliziert“ werden, da es nicht allgemeingültig zu sein behauptet. Einerseits nämlich ist Bloom ausschließlich an lyrischer Dichtung in englischer Sprache orientiert, andererseits stellt er Prozesse dar, in denen Vorgänger und Nachfolger durch größere Zeiträume getrennt sind als dies bei Goethe und Lenz der Fall gewesen.
- 6 Vgl. J. W. v. Goethe, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit* in: *Werke*, Hamburger Ausgabe (München, 1948ff.), X, 8: „und so litt [Lenz] im allgemeinen von der Zeitgesinnung, welche durch die Schilderung Werthers abgeschlossen sein sollte.“
- 7 Bloom beschränkt sich gerade auf die von ihm so genannten „strong poets“ (*Anxiety*, S. 5) und betont ausdrücklich, daß „poetic influence need not make poets less original; as often it makes them more original“ (S. 7).
- 8 Vgl. *Anxiety*, S. 14 u. 19-45. Die Bewertung des Vorgangs als „absichtsvoll“ schließt ihr Gegenteil nicht aus: „the *clinamen* always must be considered as though it were simultaneously intentional and involuntary“ (S. 44f.). Diese paradoxe Anweisung auszuhalten ist notwendig, weil nur so zwei komplementäre Gefahren der Reduktion vermieden werden können: Würde man sich für die Absichtlichkeit des Vorgangs entscheiden, so könnte der Text nichts darstellen, was der Kontrolle seines Autors entginge; würde man sich für die Absichtslosigkeit entscheiden, so unterstellte man dem Autor eine unangemessene Naivität.
- 9 Und tatsächlich hielt ja der (von Lenz aufgesetzte) Kontrakt zwischen den realen Vorbildern Cleophe Fibich und Friedrich Georg von Kleist nicht, was er versprach, da Kleist nicht dazu gezwungen werden konnte, sich an ihn zu halten. Vgl. Sigrid Damm, *Vögel, die verkünden Land. Das Leben des Jakob Michael Reinhold Lenz* (Frankfurt/Main, 1989<sup>2</sup>), S. 125ff.
- 10 In *A Map of misreading*, (New York, 1975), 83-105, ordnet Bloom seinen sechs Stadien des poetischen Revisionsprozesses ebensoviele, für diese jeweils charakteristische, „Master Tropes“ zu.
- 11 Bloom (vgl. *Map*, S. 84) ordnet freilich dem ersten Stadium des Revisionsprozesses die Ironie als dessen rhetorische Darstellung zu. Doch kann man die Aposiopesis als Mikrostruktur jener Dialektik von An- und Abwesenheit beschreiben, von welcher der Revisionsprozeß seinen Ausgang nimmt.
- 12 *Die Leiden des jungen Werthers* (Leipzig, 1774) wird hier wie im Folgenden nach einem Reprint der Erstausgabe zitiert (z.B. Dortmund, 1978) und durch bloße Angabe der Seitenzahl mit der Sigel WL im fortlaufenden Text belegt.
- 13 *Goethes Werke*, herausgegeben im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen (Weimar, 1887ff.), Abt. IV, Bd. iii, 111.
- 14 Vgl. zum „Herz“ im Pietismus: *Historisches Wörterbuch der Philosophie* begr. von J. Ritter, III (Basel, 1974), Sp. 1109, sowie August Langen, *Der Wortschatz des Pietismus* (Tübingen, 1968<sup>2</sup>), passim (zu Goethe: S. 458ff.).
- 15 Vgl. René Michéa, „Les notions de ‘coeur’ et d’‘âme’ dans ‘Werther’“, *Etudes Germaniques*, 23 (1968), 1-11, der die Synonymie beider Wörter behauptet (hier: S. 7), obwohl er für manche Aspekte nur Belege mit „Seele“, für andere nur solche mit „Herz“ anführt.
- 16 Georg Christoph Lichtenberg, *Schriften und Briefe*, hg. von Wolfgang Promies (München, 1968ff.), I, 508.

- 17 Bloom (vgl. *Anxiety*, S. 8, 56f., 62) zufolge träumt der Nachfolger im Prozeß der poetischen Revision einen Familienroman. Auffallend genug fehlt der Name von Herz' Vater. Ist es der „Bruder“ des *Pandämonium Germanicum*, der Bräutigam (oder die Braut) der verlorenen Schrift *Über unsere Ehe*?
- 18 K. R. Eissler, *Goethe. Eine psychoanalytische Studie 1775-1786*, hg. von. Rüdiger Scholz (Basel, 1983), I, 69.
- 19 Vgl. die detaillierten Rekonstruktionen bei Thomas Heine, „Lenz's 'Waldbruder': Inauthentic Narration as Social Criticism“, *German Life and Letters*, 33 (1979/80), 183-89, sowie Karin A. Wurst, „Überlegungen zur ästhetischen Struktur von J. M. R. Lenz' ‚Der Waldbruder ...‘“, *Neophilologus*, 74 (1990), 70-86. Jürgen Stötzer, *Das vom Pathos der Zerrissenheit geprägte Subjekt. Eigenwert und Stellung der epischen Texte im Gesamtwerk von J. M. R. Lenz* (Frankfurt/Main, 1992), 82-105, bringt zum *Waldbruder* wenig Neues.
- 20 Wurst („Überlegungen zur ästhetischen Struktur“, S. 81f.) widerspricht mit guten Gründen Heines Annahme („Lenz's 'Waldbruder'“, S. 183 und 186), Honestas Berichte seien im Gegensatz zu denen aller anderen zuverlässig.
- 21 Die mehrfache Nennung von Wieland neben Goethe legt eine - vielleicht irreführende - Spur. Gewiß stand Lenz zu Wieland in einem offenkundiger gespannten Verhältnis als zu Goethe, doch war dies vorwiegend ein literaturpolitisches, nicht eines poetischer Rivalität. Immerhin findet Lenz in der *Verteidigung des Herrn W. gegen die Wolken* zur drastischsten Formulierung über literarischen Einfluß: „So viele sind unter seiner alles verzehrenden Influenz ohnmächtig hingesunken“ (II, 715). (Die hier naheliegende Assoziation versagt sich auch Bloom, *Anxiety*, S. 95, nicht: „Influence is Influenza - an astral disease.“)
- 22 Vgl. Bloom, *Anxiety*, S. 14 u. 49-73 (das Zitat: S. 14).
- 23 Vgl. Rudolf Käser, *Die Schwierigkeit, ich zu sagen. Rhetorik der Selbstdarstellung in Texten des „Sturm und Drang“: Herder - Goethe - Lenz* (Bern, 1987), S. 358-371.
- 24 Käser, *Die Schwierigkeit, ich zu sagen*, S. 363.
- 25 Vgl. Heine, „Lenz's 'Waldbruder'“, S. 186, sowie Wurst, „Überlegungen zur ästhetischen Struktur“, S. 70.
- 26 Vgl. Bloom, *Anxiety*, S. 14f u. 77-92, insb. S. 91.
- 27 Vgl. Heine, „Lenz's 'Waldbruder'“, S. 184, sowie Bruce Kieffer, *The Storm and Stress of Language. Linguistic Catastrophe in the Early Works of Goethe, Lenz, Klinger, and Schiller* (Philadelphia, 1986), S. 73f. Das Folgende berührt sich mit Kieffers Kapitel „Lenz: Language against Reason“, S. 59-81, wo dieser die Thematisierung und Problematisierung der Sprache in *Der Hofmeister* und *Die Soldaten* differenziert herausarbeitet.
- 28 Vgl. Lenz' Satz „Ich freue mich himmlische Freude, daß Du mein Stück gerade von der Seite empfindest auf der ichs empfunden wünschte, von der politischen“ (III, 353; an Herder, 20. 11. 1775). Anders als David Hill, „'Das Politische' in *Die Soldaten*“, *Orbis Litterarum*, 43 (1988), 299-315, insb. S. 300, gehe ich davon aus, daß Lenz auch hier, nicht nur im Drama selbst, das Wort „politisch“ im weiten Sinne versteht.
- 29 Johann Christoph Adelung, *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart* (Leipzig, 1793-1801<sup>2</sup>), III, Sp. 803.
- 30 Vgl. auch den Interpretationsvorschlag von Kieffer, *The Storm and Stress of Language*, S. 80, demzufolge die Änderung den Schwerpunkt auf das Problem legt, wie der Reformvorschlag seinen Adressaten findet. Dieses kommunikative Problem ist es, welches auch dem Verfasser der Schrift *Über die Soldatenehen* als das vordringlichste erscheint.
- 31 Dies als Ergänzung zu Hill, „'Das Politische' in *Die Soldaten*“, insb. S. 308ff., der den Schwerpunkt von der Kritik an „class-based power“ zu der an „gender-based power“ verlagert.